

Carleton College

Carleton Digital Commons

Faculty Work

Spanish

2003

Las Formas el Enigma en Azul de Rubn Daro

Jorge Brioso

Carleton College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.carleton.edu/span_faculty



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Brioso, Jorge. "Las Formas el Enigma en Azul de Rubn Daro." *Revista Hispnica Moderna* 56.2 (2003): 285-295. Available at: <http://www.jstor.org/stable/30203731>. Accessed via Faculty Work. Spanish. *Carleton Digital Commons*. https://digitalcommons.carleton.edu/span_faculty/2
The definitive version is available at <http://www.jstor.org/stable/30203731>

This Article is brought to you for free and open access by the Spanish at Carleton Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Faculty Work by an authorized administrator of Carleton Digital Commons. For more information, please contact digitalcommons.group@carleton.edu.

LAS FORMAS DEL ENIGMA EN AZUL DE RUBÉN DARÍO

EN *Los hijos del limo* Octavio Paz resalta la importancia de la analogía como procedimiento retórico y como visión del mundo en la tradición de la poesía moderna. La analogía implica la resurrección de una vieja creencia: la naturaleza como un lenguaje, como un sistema de ritmos, signos y correspondencias: “el mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal” (97). La creencia en la analogía universal tiene larga tradición: los pitagóricos, Dante, los neoplatónicos renacentistas, las sectas ocultistas, los poetas románticos y luego nuestros modernistas, en especial Rubén Darío. Según Paz, esta visión del mundo se opone tanto al racionalismo materialista como al cristianismo: la naturaleza recupera su antiguo espíritu, misterio, y fuerza, y deja de ser vista como el lugar del destierro del hombre después de su expulsión del paraíso y como símbolo del pecado y la caída. Esta visión del mundo es magistralmente expresada, todavía según Paz, en el bello verso de Martí de su poema “Dos patrias”: “El universo habla mejor que el hombre” (Paz, *Los hijos* 142).

Octavio Paz intenta leer todo el poema a partir del verso citado en este trabajo y convierte este verso en resumen de su concepción de la analogía: las palabras tienen un alma y el universo un lenguaje. “Los cuerpos y las almas {las palabras y las cosas} se unen y separan regidos por la misma ley de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros” (*Los hijos* 103). El orden del universo, y por lo tanto del poema, es rítmico y sagrado. Julio Ramos, por su parte, en su artículo “El reposo de los héroes” presta más atención a la escisión planteada por el poema entre la noche y la patria, la poesía y la guerra, la palabra y los actos. La noche y la patria se funden y confunden en este poema: la noche se convierte en el locus de la ofrenda, del acto heroico, del lugar del adiós de la palabra y la promesa del acto; la patria regresa misteriosa y erótica en la figura de una mujer que desflora un clavel sangriento que es el corazón que el poeta entrega como ofrenda. La lectura de Paz no logra vincular el orden sagrado del universo con la disonancia y el prosaísmo de la historia. La lectura de Julio Ramos es incapaz, por su parte, de relacionar el estorbo de la palabra humana, la palabra que anhela ser acto, y la mudez de la patria civil con el lenguaje mejor del universo. Tanto Julio Ramos como Octavio Paz fallan, por diferentes razones, en vincular la dimensión sagrada de este poema con su lado político e histórico.

Ambas lecturas tanto en sus aciertos como en sus errores, Octavio Paz lee todo el poema a partir del verso ya citado, Julio Ramos limita su comentario de la frase citada a lo siguiente: “vacío del pecho destrozado que, sin embargo, registra el encuentro sublime con el Todo en que ‘El universo / habla mejor que el hombre’” (73), son sintomáticas de las dos grandes tradiciones de lectu-

ra del modernismo. Una tradición que lee el modernismo desde su dimensión estética tratando de pensar la relación que se establece entre la crisis de los grandes sistemas de creencias en la modernidad y la sacralización del ejercicio poético: la poesía como una nueva forma de revelación. Sus principales figuras son: Octavio Paz, Ricardo Gullón, Cathy Login Jrade. La segunda tradición se interesa más en la dimensión social y económica de la secularización moderna. En la modernidad se produce una escisión entre la esfera estética, ética y científica que conlleva una disolución de saberes y prácticas y una quiebra entre la vida pública y la privada. En el caso de América Latina esta autonomización y privatización de la esfera estética al carecer de soportes institucionales genera un sujeto híbrido y formas discursivas heterogéneas que tratan de construir zonas de contacto entre diferentes prácticas discursivas y sociales. Los nombres de esta tradición son: Ángel Rama, Julio Ramos, Susana Rotker, Graciela Montaldo.

¿Pero bajo qué condiciones el universo habla mejor que el hombre? Esta elocuencia universal está condicionada por varios silencios: el de la patria que transformada en viuda pasa como un fantasma, el del poeta que ha decidido darle su último regalo a esta patria melancólica, su propia vida. El poema es un poema luctuoso, poema del duelo, por la libertad perdida y por la muerte cercana, y también un poema de ofrenda, el poeta ofrece su palabra y su cuerpo a la patria. El lenguaje del universo está marcado por los silencios y las pérdidas que dramatiza el poema. Octavio Paz denomina a esta grieta, a esta negación en el corazón del universo analógico, ironía. Hay, sin embargo, otro recurso retórico, la alegoría,¹ que caracteriza mucho mejor la situación recreada por el poema: la supervivencia de un lenguaje, el del universo, erguido sobre la ruina de la patria civil y de la palabra y el cuerpo del héroe.

¿Cómo riman la lengua del universo y la lengua materna, la música de las esferas y los ruidos de la historia? ¿Cómo se articula, cómo se compone, cómo se crea un orden justo, una armonía, con los contradictorios lenguajes de la historia, la patria, el hombre y el universo? ¿Existe en Darío esa creencia en la analogía como visión del mundo y como prosodia? ¿Qué relación tiene la analogía en la poesía de Darío con los dos grandes tropos de la historia: la ironía y la alegoría? Por último, ¿qué relación hay en Darío entre lo sagrado y lo profano? Este texto intentará responder algunas de las preguntas enunciadas anteriormente y al hacer esto tratará de construir un vínculo entre las dos grandes tradiciones de lectura del modernismo mencionadas en mi trabajo. La extensión del mismo no permitirá revisar todos los problemas que estas interrogantes plantean, por lo que me limitaré a estudiar un concepto que me parece esencial para entender los problemas que mi texto propone: el concepto de enigma. Por motivos de brevedad sólo revisaré este concepto en el primer libro de Darío: *Azul*.

¹ Para el concepto de alegoría que utilizo en este texto ver: *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y *Teoría estética* de Theodor Adorno.

ANATOPÍA² Y ANACRONÍA: LAS FORMAS DEL ENIGMA EN AZUL

La zona de indeterminación entre lo irrealizable y lo realizado es la que constituye su enigma {de la obra de arte}. Tienen un contenido de verdad y no lo tienen.

Theodor Adorno, *Teoría estética*

Octavio Paz y Ángel Rama, quizás los críticos más importantes de las dos grandes tradiciones de lectura del modernismo, coinciden al señalar el carácter inactual, caduco de la poética de Darío. Paz en *Cuadrvivio* dice lo siguiente: “El lugar de Darío es central, inclusive si se cree como yo creo, que es el menos actual de los poetas modernistas” (9). Rama, por su parte, en su prólogo a la poesía completa de Darío editado por Biblioteca Ayacucho es mucho más enfático: ¿Por qué aún está vivo? ¿Por qué, abolida su estética, arrumbado su léxico precioso, superados sus temas y aún desdeñada su poética, sigue cantando empecinadamente con su voz tan plena?” (Darío, *Poesía IX*). La inadecuación temporal es acompañada en sus primeros críticos por una inadecuación espacial. Célebre es la frase, o mejor el veredicto, de Rodó: “No es el poeta de América” (165) y también la afirmación de Juan Valera sobre el galicismo mental del poeta. ¿Por qué la poesía de Rubén Darío, poeta canónico si los hay, es percibida como algo anacrónico y *anatópico*? ¿Cómo se sobrevive en la lengua y en la literatura cuando los temas, el léxico y la poética son extemporáneos, están fuera de uso?

La escritura de Darío en *Azul* se inicia a partir de una doble negación y de una doble expulsión. La voz del poeta y la de Orfeo son expulsadas de los dos mundos a los cuales pretenden acceder. El poeta busca un lugar en el palacio del rey burgués para tratar de garantizar su sustento: “Señor, no he comido. Y el rey: Habla y comerás” (Darío, *Azul* 34). La transacción económica (la palabra por el pan) es convertida luego en un trabajo asalariado: “Si le permitís señor puede ganarse la comida con una caja de música” (36). A pesar de esto el poeta no encuentra lugar en la ciudad, en el palacio del rey burgués, y muere congelado e ignorado. Orfeo, también un poeta, busca su lugar en la armoniosa y sagrada selva mientras huye de la miseria de los hombres. Orfeo cautiva a todos con su canto: “Orfeo hacía gemir a los leones y llorar los guijarros con la música de su lira rítmica” (41).

Todos menos el sátiro sordo, dueño y señor de esta selva sonora, quien le niega su lugar en la selva sagrada al no poder escuchar su canto. La ironía es muy clara: el sátiro imposibilitado de escuchar es el rey y señor de la armónica y sagrada selva. En Darío la armonía siempre está quebrada, interrumpida, por una disonancia.

² Uso este neologismo para expresar la desubicación espacial que sufren los objetos estéticos en la obra de Darío. Los objetos en la obra de Darío se mueven entre el cotidiano lugar de los topoi (lugar común, lugar decorativo, incluso lugar insignificante) y el no lugar, el lugar imaginario de la utopía (como el lugar mejor, el lugar donde las cosas adquieren su sentido más pleno). La anatopía explica la doble pertenencia de los objetos a los lugares antes mencionados y define por lo tanto una relación entre las cosas y sus espacios que está basada en la mutua inadecuación: las cosas están fuera de sus espacios o los espacios están fuera de las cosas.

Una colosal y rotunda negativa marca la expulsión de Orfeo:
Entonces, con su pie hendido, hirió el sátiro el suelo, arrugó su frente
con enojo y, sin darse cuenta de nada, exclamó, señalando a Orfeo, la salida de la selva:

—¡No!...

Al vecino olimpo llegó el eco y resonó allá [...]. (*Azul* 42)

La expulsión del poeta de estos dos espacios no implica la ruptura total de su voz con los mismos. El poeta colecciona en sus poemas los mismos objetos que el burgués acumula en su palacio, el poeta también comparte la vocación de armonía y misterio de la sagrada selva. Darío incorporará ambos órdenes: el aura,³ belleza y misterio de los objetos que colecciona, y la armonía y carácter sagrado de la Naturaleza que canta, desde la lejanía y la extrañeza de un credo que reconoce obsoleto. La posesión y recuperación de estas creencias requiere la lejanía espacial y temporal, como resguardo a la negación y a la fractura que la modernidad le impone a la voz poética. Pero esto más que constituir una respuesta nos obliga a plantearnos las siguientes preguntas: ¿cómo se constituye una poética desde una serie de creencias que se aceptan como obsoletas, como no vigentes?, ¿cómo se articula una voz poética desde la anacronía?

Esta supervivencia de una serie de creencias anacrónicas, obsoletas, y su resemantización es estudiada por Graciela Montaldo en su libro *La sensibilidad amenazada* donde afirma lo siguiente:

El fenómeno responde no sólo a una falta o cambio de función sino a la persistencia de las formas culturales que han perdido sus sentidos y vaciado sus referencias, sin embargo continúan existiendo con sentidos nuevos. Es el caso, por ejemplo, de lo religioso al sufrir el embate de la ciencia positiva y de los nuevos saberes, que caduca como certeza y pervive como experiencia [. . .]. El fin de siglo verá la transformación del impulso religioso en otras formas culturales: la religión del arte y la proliferación de ritos religiosos [. . .]. O es el caso, también, de la mitología clásica que deja de ser una cita simbólica para comenzar a convertirse en la forma del arte combinatoria del *bricolage*. (16-17)

Rodó, por su parte, lee la distancia de Darío con respecto a las cosas mundanas y a su época de la siguiente manera:

En cuanto a las cosas de la tierra, ellas sólo ofrecen, para nuestro artista un interés reflejo que adquieren de su paso por la hermosura, y que se les desvanece apenas han pasado. Frente a la realidad positiva, a las que el evangelio llama disputas de los hombres, a todo lo oscuro y pesado de la agitación humana, su actitud es un estupor exotérico o un silencio desdenoso. Nada sino el arte [. . .] significa esencialmente la apariencia divinizada. (167)

³ Para el concepto de aura son imprescindibles los artículos de Walter Benjamin "On some motifs in Baudelaire" y "The work of art in the era of mass reproduction", también ver *The complete correspondence 1928-1940* de Walter Benjamin y Theodor Adorno y la *Teoría estética* de este último.

Esta cita de Rodó es ejemplar porque localiza dos problemas centrales en la poética de Darío, pero la lectura correcta de los mismos sería exactamente la opuesta. La belleza que le interesa a Darío es la que su mundo considera gastada y obsoleta, la que ha entrado a ocupar un espacio decorativo en el interior burgués porque ha perdido su capacidad de ruptura y escándalo. Sólo los objetos descartados por su mundo son dignos de la atención de Darío.⁴ Su belleza se construye desde la ruina de un sistema de creencias y desde la aureo-la perdida de un cúmulo de objetos reducidos a una función decorativa. Los ruidos de la historia, por otro lado, constituyen el trasfondo contra el cual lanza la armonía de sus versos. La disonancia de este mundo permea muchas veces sus versos y es desde esta disonancia que él pretende construir su noción de lo armónico. Baste citar como ejemplo de esta armonía hecha de disonancias los siguientes versos de su “Responso a Paul Verlaine”: “Padre y maestro mágico, liróforo celeste / que al instrumento olímpico y a la siringa agreste / diste tu acento encantador; / ¡Pánida! Pan tu mismo [. . .]” (Darío, *Poesía* 218). Darío, no sin cierta ironía, define esta armonía de la siguiente manera: “Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión, que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en español, o aplicarlos” (Gullón 51). Descubrir en la lengua propia sonoridades de una lengua extranjera, hacer que la lengua materna suene como una lengua extraña.

En “La ninfa” todo pasa entre la conversación de salón erudita, conversaciones llenas de citas, de tópicos, donde se evocan las figuras del sátiro y centauro, de las ninfas, y la visión real o imaginada de una de estas figuras.⁵ El texto le propone un *status* ambiguo a estas figuras que pasan del utópico lugar de la fantasía al tópico de la conversación y la cita eruditas, de la irre realidad de su existencia al real impacto que su erotismo tiene sobre su audiencia, de la absurda proposición de su real existencia, acompañada de risas y burlas, al posible encuentro con una de estas figuras. El enigma está articulado en este cuento por la problemática relación que se establece en “La ninfa” entre lo tópico y el misterio, entre lo decorativo y lo secreto.

Los objetos y figuras consideradas bellas han adquirido un enigmático *status* en la poesía contemporánea por su doble pertenencia al orden de lo sagrado (de un grupo de creencias que existen fuera de los saberes aceptados y de las religiones establecidas) y por su carácter de mercancía, de objetos de colección. En ambos casos estos objetos tienen una relación oblicua con la expe-

⁴ El propio Darío en más de una ocasión afirma su pasión por lo anacrónico, por lo pasado de moda y por lo exótico: “[. . .] veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de república no podré saludarle en el idioma en que cantaría a tí, ¡Oh Halagaball!, de cuya corte –oro, seda y mármol– me acuerdo en sueños [. . .]. Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas [. . .]. Lo demás es tuyo demócrata Walt Whitman” (Darío, *Poesía* 180).

⁵ Es importante notar que toda la referencia mitológica de Darío es referencia de segunda mano. No acceso inmediato a las fuentes griegas y romanas sino acceso mediado por sus traductores franceses. La mitología existente en los poemas de Darío tiene algo de colección. Dice Darío en su poema “Divagación”: “Amo más que a la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia [. . .]” (Darío, *Poesía* 184). Además este propio cuento “La ninfa” se define como un cuento parisino.

riencia de sus usuarios. En el cuento que analizamos el sujeto ve una ninfa en el medio de un estanque: “¡Ah! Yo vi lirios, rosas, nieve, oro, vi un ideal con vida y oí entre el burbujeo sonoro de la linfa herida, como una risa burlesca y armoniosa que me encendía la sangre [. . .]. De pronto, huyó la visión, surgió la ninfa del estanque” (48).

El poeta oye, ve, siente a la imagen de la ninfa, o mejor a su reflejo en la espuma del estanque. La aparición física de la ninfa disuelve la imagen y su experiencia. El enigma de la imagen más que ser resuelto por su referente, por la visión del cuerpo o figura que engendra esa imagen, es difuminado y opacado por la misma. La irrupción del supuesto sentido de la imagen disuelve y oscurece su visión. El referente le da a la imagen la realidad de la huida, de la fuga, del fracaso. La ninfa⁶ real más que corroborar la visión de la imagen, la interrumpe y la niega.

Pero hay más, la risa de la ninfa: “una risa burlona que me encendía la sangre” (48) y la burla de las aves: “las grandes aves alabastrinas como burlándose de mí, tendiéndome sus largos cuellos en cuyo extremo brillaba bruñida el ágata de sus picos” (48) son ecos de las risas y las burlas de Lesbía. La revelación, la visión de lo sagrado, también puede ser una burla o un engaño.⁷ El enigma no radica en el secreto que guarda esta aparición sino en el propio *status* de la misma: falsa visión, visión de una imagen que la realidad niega, o misterio que sorprende la lógica del poeta, el lector y el relato. Además la ninfa si seguimos la lógica del cuento es una imagen que está vinculada al pasado, a una antigüedad legendaria. Una imagen que sólo puede llegar a la experiencia desde el tópico o el misterio, o mejor desde esa zona de indefinición que se encuentra entre ambos.

El tipo de búsqueda que se emprende en este texto más que tratar de acceder al objeto anacrónico y mítico de la ninfa lo mantiene a distancia, o mejor establece una relación con este objeto que sólo es posible a partir de la separación que existe entre ambos: el objeto se hace accesible al sujeto sólo como lejanía. En Darío el locus desde el cual se puede experimentar esta experiencia de lo distante, es el no lugar, el lugar utópico, de la imaginación y la cultura. La imagen arcaica de la ninfa viene de un antes (por su carácter legendario, mítico, libresco) y de una lejanía (porque tiene la forma de la huida, de lo que se vislumbra mientras se escapa) nunca totalmente articulables en un aquí y un ahora. La revelación de esta imagen (su posible realidad y sentido) coexiste con la sospecha sobre la misma (su posible falsedad).

⁶ Dice Roberto Calasso en su libro *La literatura y los dioses*: “Ninfa es la estremecida, oscilante, centelleante materia mental de la que están hechos los simulacros, los *eidola*. Es la materia misma de la literatura. Cada vez que se acerca la ninfa, vibra aquella materia divina que se plasma en las epifanías y se instala en la mente, potencia que precede y sostiene a la palabra” (37).

⁷ Como bien señala Roberto Calasso, en el libro ya citado en este artículo, hay una estrecha relación, en el arte moderno, entre el sentido de lo sagrado y la parodia: “El mundo –ya es el momento de decirlo, aunque la noticia sea del desagrado de mucha gente– no tiene la menor intención de desencantarse del todo [. . .]. Mientras tanto, la parodia se ha vuelto una sutil película que lo cubre todo [. . .]. Hoy en día cualquier cosa que se manifiesta aparece antes que nada como parodia [. . .]. Sólo más tarde, fatigosamente y con toda clase de sutilezas, puede ser que algo se revele como capaz de ir más allá de la parodia” (29-30).

Giorgio Agamben en *Estancias* define al enigma de la siguiente manera:

Lo que la esfinge proponía no era simplemente algo cuyo significado está escondido y velado detrás del significante “enigmático” sino un decir en el que la fractura original de la presencia era aludida en la paradoja de una palabra que se acerca a su objeto manteniéndolo indefinidamente a distancia. (235)

Adorno por su parte en *Teoría estética* dice lo siguiente:

El carácter enigmático de las obras de arte consiste en que son algo quebrado [. . .]. Si la trascendencia estuviera presente en ellas no sería enigmáticas sino misterios, son enigmas porque al estar quebradas desmienten lo que pretenden ser [. . .]. Miradas retrospectivamente todas las obras de arte se asemejan a esas pobres alegorías de los cementerios, a columnas truncadas. Las obras de arte, por mucha que sea la plenitud con que se presenten, son sólo torsos; es en ellas un hecho que su significado no es su esencia, como si ese significado estuviera bloqueado. (170)

Esta idea de la persistencia de un sentido sagrado a partir del reconocimiento de su ruina, la aparición de una revelación que no revela nada, que está vacía pero que a pesar de esto no ha perdido totalmente su validez, o mejor que adquiere validez a partir de su propio vaciamiento y caducidad, es central para entender la poética de Darío, y es desde este punto de vista que se puede hablar de una dimensión alegórica en su obra. Adorno expresa magistralmente este sentido alegórico de la obra artística: “Su carácter enigmático es el aguijón que lo impulsa a articularse de tal forma que adquiera sentido por la configuración de la enfática carencia del mismo” (170).

Esta relación con los objetos en la cual la negación y la afirmación del mismo coexisten, en la cual la posible distorsión de la mirada más que negar la realidad de lo visto se convierte en constitutiva de la revelación de su sentido, y además en la que el carácter banal, serial del objeto y su carácter único, irrepetible y sagrado coexisten, nos recuerda al fetichismo según lo define Sigmund Freud.⁸

El ejemplo más extraordinario que encuentra Freud de fetichismo es el de un sujeto que “exalta cierto brillo de la nariz a la categoría de fetiche” (2993). El mayor interés de esta anécdota radica, en mi opinión, en el peculiar brillo que el fetichista le otorga a su objeto, la vinculación entre brillo, fetiche y

⁸ Agamben aclara que Freud para expresar esta ambigüedad ante el objeto aceptación y rechazo) utiliza el término alemán Verleugnung (“renegación” o “negación”). Según Giorgio Agamben, el sentido de esta palabra no es simple y entraña una ambigüedad esencial. El conflicto entre la percepción, que impulsa al fetichista a afirmar su objeto *factitious*, fantasmático, y el deseo, que lo empuja a negar su percepción, es irresoluble. El niño no hace ni una cosa ni la otra, o, mejor, hace las dos a la vez. El fetiche, trátese de un cuerpo o de un objeto inorgánico, es la presencia de una nada (el pene materno) o el signo (presencia) de su ausencia: “El fetiche se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, es en efecto algo concreto y hasta tangible, pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite a algo más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente” (72).

mirada. El fetiche está vinculado a una particular mirada y a un brillo inexistente o invisible a la mirada de los otros: lo cual nos habla de su carácter imaginario, accidental y de su carácter de visión (en su doble carácter de cosa vista, y de aparición, ilusión). El fetiche tiene una relación oblicua con su sentido, con su significado: “se puede descifrar en otra lengua” (2993). El fetiche tiene un carácter único, singular, irrepetible, casi sagrado: el brillo en la nariz; y, a la vez, tiene un carácter serial, susceptible de ser repetible *ad infinitum*, casi anónimo, impersonal: la nariz, cualquier nariz.

La nada que bajo la distorsionada mirada del deseo asume la forma de algo es en este caso el brillo en la nariz. La distorsión no es sinónimo aquí de falsa visión, engaño, ceguera de la mirada ante la única verdadera realidad: la muerte. La distorsión es lo que hace de un objeto cualquiera (una nada) un objeto con brillo (un algo). Esta distorsión no conlleva, además, una denigración de este objeto sino su exaltación. El fetiche preserva un objeto de una importancia perdida y anacrónica, y esencialmente ficticia, de su desaparición (ver página 2994 párrafo 3). El fetichista ya no cree en su objeto, está en cierta medida desengañado de él, este objeto es ya casi nada, y es este objeto casi totalmente vacío que el fetichista va a hacer brillar. El desengaño y el deseo no son antitéticos. El deseo se genera entre el peso de la sensación ingrata de la nada, la falta en el objeto que nos salta a los ojos, y el brillo, el resplandor, la aureola, que la mirada distorsionadora, deseante, le otorga al mismo. En el fetiche no hay deseo sin desengaño; no hay deseo sin la visión de la nada.

El carácter enigmático en los textos de Darío va a radicar, entonces, en su vocación de articular sentidos con una serie de objetos que han perdido su aura y prestigio cultural, objetos que han entrado en un tipo de circulación que los convierte en objetos de lujo y consumo, que han perdido la lejanía y singularidad que los caracterizaba. Es desde ese carácter serial (objetos que existen en la banalidad y superficialidad de una conversación de salón, objetos que se acumulan y se repiten en los textos como citas, como tópicos libresco y culturales) y desde la nueva disponibilidad de estos objeto-mercancías (las ninfas, los cisnes, las princesas que pueblan los textos de Darío se encuentran en casi todas las casas de la burguesía finisecular: en sus platos, adornos y cuadros) que Darío tratará de construir una nueva distancia y singularidad para los mismos. El enigma en la obra de Darío tiene la forma de un problema: ¿Cómo se pasa del topos (del lugar cotidiano y común del interior burgués) a la utopía (el no lugar sagrado y soñado de la imaginación)? ¿Qué relación hay entre la sospecha y la revelación, entre el fracaso de la imagen y su sentido? ¿Qué relación hay entre lo sagrado y lo profano en Darío, o son uno los dos?

EL FARDO: LAS DOS FORMAS DEL ENIGMA O LOS RUIDOS DE LA HISTORIA

“El fardo” no es cuento parisino como “La ninfa”, ni un cuento griego como “El sátiro sordo”, tampoco habla de reyes o reinas, sátiros o ninfas, oro o rubíes. El cuento no define un espacio y un tiempo concretos pero presentimos un lugar cercano y un tiempo reciente. Su cercanía espacial y temporal y el entorno cotidiano, por no decir realista, del relato: un pueblo de mar, pescadores y estibadores luchando por alimentar a sus familias; no lo priva de su propio enigma.

Los dos pensadores que he usado como fundamento teórico (Adorno y Agamben) no contemplan una forma del enigma que por su divulgación y popularidad en la literatura finisecular y durante todo el siglo xx merece atención: el relato de enigma. Este relato propone una cartografía para este concepto en la cual el acto de descifrar adquiere una dimensión política y jurídica: “A partir de esta forma construida sobre la figura del investigador como el razonador puro [...] que defiende la ley y descifra los enigmas (porque descifra los enigmas es el defensor de la ley)” (Piglia, *Crítica y ficción* 68).

El detective, el último intelectual según el decir de Piglia, en el texto de Darío va a ser el propio lector. La historia que nos narra el cuento no es el relato de un crimen, sino la de un accidente, o mejor una serie de catástrofes, que terminan con la vida del protagonista del relato. El tío Lucas, padre del muchacho que será la víctima de este cuento, al ser interrogado por el narrador sobre la muerte de su hijo plantea el enigma que servirá de móvil a la trama de este cuento: “¿Qué cómo se murió?”, para enseguida responder: “en el oficio de darnos de comer” (50). La respuesta del tío Lucas no resuelve la verdadera interrogante que mantendrá la atención del lector: ¿cómo murió el muchacho de esta historia?

La historia que nos cuenta “El fardo” es una de accidentes, de pequeñas tragedias cotidianas, de cambios de oficios vinculados a estas tragedias: el hijo no puede ser herrero por su débil complexión y porque se enferma mientras ejercía de aprendiz, padre e hijo empiezan a trabajar como braceros cuando pierden el bote donde pescaban en un accidente y del cual se salvan casi de casualidad. “El fardo” también es una historia política porque es una historia en la que el trabajo, el dinero, la vida y la muerte luchan entre sí: se va a buscar trabajo para no morir (de enfermedad, de hambre), el trabajo que da el pan, la medicina, muchas veces, demasiadas quizá, también puede dar la muerte.

Un día el padre se enferma:

[...] el tío Lucas no pudo moverse de la cama, porque el reumatismo le hinchaba las coyunturas y le taladraba los huesos.

¡Oh! Y había que comprar medicinas y alimentos, eso sí.

—Hijo al trabajo a buscar plata; hoy es sábado. (52)

El hijo va al muelle y empieza a descargar con otros braceros una lancha repleta de fardos. Los fardos eran muchos, estaban apilados en montones piramidales pero había un fardo que se distinguía de los otros: “Había uno muy pesado, muy pesado, era el más grande de todos, ancho, gordo y oloroso a brea” (52).

El texto nos plantea una nueva pregunta, enigma por demás central porque constituye el propio título del relato: ¿qué es este fardo? Sabemos, o al menos presentimos, que este objeto será el agente de la catástrofe. Esta información parece resolver el enigma que nos planteaba el cuento al principio: ¿cómo murió el muchacho? Pero el lector empieza a descubrir, poco a poco, que el cuento al revelar el sentido de su primer enigma, le propone uno mucho más resistente, mucho más difícil de descubrir: ¿qué es este fardo?, ¿qué contiene?

¿Qué era este fardo?, entonces: “Era algo como todos los prosaísmos de la importación envueltos en lona y fajados con correas de hierro” (53). El fardo es un algo. Ser un algo es básicamente ser cualquier cosa. Un algo como todos los prosaísmos de la importación: un algo que es una mercancía extranjera. La extranjería de su origen viene acompañada por la extrañeza y misterio de su interior. El fardo no se deja mirar en su interior, es sólo exterioridad, una exterioridad gigante y desproporcionada. Una exterioridad que tiene caracteres monstruosos y que se deja llamar de todas las formas sin dejarse definir por ninguna: “-¡Se va el bruto! -dijo uno de los lancheros. -El barrigón -agregó otro” (53).

Este fardo que no deja mirar su interior es todo ojos: “había letras que miraban como ojos”. Letras que son ojos y también son diamantes: “Letras en diamante -decía el tío Lucas” (53). El fardo es un algo, una mercancía extranjera, que no se deja mirar pero que nos mira con sus letras diamantinas. Las entrañas de ese objeto que no se deja mirar pero nos mira tienen la forma de la especulación y del enigma. De un enigma que es siempre, un más, un excedente de significado, un lujo: “en las entrañas *tendría* el monstruo *cuando menos*, linones y parcales” (53, las cursivas son mías).

El propio vocablo fardo contiene la ambigüedad a la cual nos enfrenta este texto. Por un lado un algo, una mercancía, en el fondo cualquier cosa; por otro, un misterio, un enigma que no deja ver su interior. Según el diccionario de la Real Academia Española fardo es “lío grande de ropa u otra cosa muy apretado para poder llevarlo de una parte a otra: se hace regularmente con las mercancías que se han de transportar, cubriéndola con harpillera o lienzo embreado o encerrado para que no se maltraten” (962). El fardo es una cobertura no un contenido, es una cobertura de tela que trae algo que no conocemos.

El cuento nunca nos entrega, nos deja ver, las entrañas de este fardo, pero sí nos deja ver, descubrir, la forma en que morirá el hijo del pescador: “el fardo, el grueso fardo, se zafó del lazo [. . .] y cayó sobre el hijo del tío Lucas” (54), y nos hace ver otras entrañas, otro interior: el del hijo. La resolución de un enigma, el de la trama ¿cómo murió el hijo?, necesita de este objeto que se oculta, que no deja ver su interior, que es sólo ojos y que nos obliga a ver las entrañas que no esperábamos.

Un cuento siempre cuenta dos historias, como bien sabe Ricardo Piglia: “Un relato visible esconde uno secreto narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia, *Formas breves* 106). El cuento plantea dos preguntas, una explícita y otra secreta. La revelación del sentido de una de ellas (la única soluble la pregunta explícita) en nuestro caso conlleva el velamiento del sentido de la segunda. El fardo, el verdadero protagonista del relato, el que le da título al mismo, nunca se deja ver y tampoco deja nunca de mirarnos. El conocimiento que nos da el relato es irónico: descubrimos lo que conocíamos desde siempre, nos quedamos sin saber lo que no sabíamos que nos interesaba tanto, vemos lo que no esperábamos, nos quedamos sin ver lo que más mirábamos. La ironía tiene además un matiz alegórico: el objeto al revelarse como signo de las catástrofes de la historia, se vela, se oculta, como objeto estético, como promesa de un sentido mejor. El objeto revela su sentido sagrado al dejarnos ver las ruinas, las entrañas de la Historia.

El fardo vincula en más de un sentido las diferentes formas de lo enigmáti-

co que hemos estado rastreando en la obra de Darío. Las respuestas a los enigmas como hemos aprendido en este trabajo siempre tienen la forma de una pregunta: ¿Qué tienen en común las mercancías con los objetos estéticos? ¿Por qué existe en Darío esa porosidad entre lo exótico y lo extranjero y lo extraño y lo misterioso? ¿Por qué las catástrofes de la historia, sus ruidos, son el trasfondo necesario para escuchar el lenguaje mejor del universo?

Debemos recordar, como conclusión de este trabajo, que en el poema “Dos patrias” el lenguaje sagrado del universo es un lenguaje de la crisis. El universo habla cuando el hombre y la patria civil sufren los embates de la historia.⁹ El universo habla mejor cuando el ruido de la historia es ensordecedor.

JORGE BRIOSO

CARLETON COLLEGE

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1990.
- Adorno, Theodor y Walter Benjamin. *Correspondencia (1928-1940)*. Ed. Henri Lonitz. Trad. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibañez. Madrid: Trotta, 1998.
- Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility.” *Selected Writings*. Vol. 4. 1938-1940. Trans. Harry Zohn and Edmund Jephcott. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 251-283.
- . “On some motifs in Baudelaire.” *Selected Writings*. Vol. 4. 1938-1940. Trans. Harry Zohn. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 313-355.
- . *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.
- . *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1988.
- Calasso, Roberto. *La literatura y los dioses*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Prólogo. Por Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- . *Azul*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.
- “Fardo.” Diccionario de la Real Academia Española. 22.^a edición.
- Freud, Sigmund. “Fetichismo” en *Obras completas*. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972. 2993-96.
- Gullón, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- . *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura, 1996.
- Rodó, José Enrique. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1957.

⁹ Para pensar la relación entre la catástrofe y lo sagrado, entre la revelación y la ruina son imprescindibles los textos de Walter Benjamin, en particular sus “Theses on the Philosophy of History” en *Illuminations*.